

Michaił Bachtin

Z problemów teorii powieści. Z problemów teorii śmiechu. <O Majakowskim> *

Chociaż ani cały rękopis, ani jego poszczególne fragmenty nie zostały przez Bachtina opatrzone datą, ich charakter i prezentowana problematyka umożliwiają postawienie kilku hipotez o czasie powstania. Wydaje się, że bezpośrednie zestawienie w jednym brulionie fragmentów o teorii powieści, teorii śmiechu i szkiców do artykułu o Majakowskim nie jest przypadkowe. We fragmencie dotyczącym powieści rozważane są jej akcenty ludyczne (familiarne, karnawałowe) oraz geneza gatunkowa, w następnym – mowa o śmiechu jako jednym z najważniejszych przejawów tej samej „organicznej materii życia”, której utrwalenie stanowi – według Bachtina – istotę i specyfikę powieści, natomiast w szkicu o Majakowskim dominują zazębiające się kategorie upowieściowienia i karnawalizacji literatury. Okresem wyteżonej pracy nad kompleksem powyższych zagadnień był dla Bachtina przełom lat 1930-1940. Powstała wówczas książka o powieści edukacyjnej (1936-1938), artykuły *Słowo w powieści*, *Z prehistorii słowa powieściowego*, *Powieść jako gatunek literacki* i *Epos a powieść* oraz pierwsza redakcja dysertacji *Rabelais w historii realizmu* (1940).

Twórczość Majakowskiego nie należała do najbliższych Bachtinowi fenomenów sztuki. Podjęcie jej analizy wiązało się najprawdopodobniej z okolicznościami zewnętrznymi, m. in. z faktem, że artykuł poświęcony poecie, który zyskał oficjalną sławę, łatwiej było opublikować, zwłaszcza w przededniu okrągłej rocznicy, niż na przykład tekst o Dostojewskim. Dla Bachtina stanowiło to dobrą okazję „legalnego powrotu” do świata nauki po okresie zesłania do Kustanaju i wyjeździe z Sapańska latem 1937 roku. Najprawdopodobniej Bachtin chciał podjąć tę szansę na

* Poniższe teksty, przygotowane na podstawie rękopisów zachowanych w Archiwum Bachtina, są publikowane w pełnej wersji po raz pierwszy. Rozpoczynający je fragment, opatrzony przez autora tytułem *Z problemów teorii powieści*, stanowi nie ukończony i nie przeznaczony do druku zbiór luźnych, konspektowych zapisków do krystalizującej się koncepcji powieści. Szkic *Z problemów teorii śmiechu*, zatytułowany początkowo *Z uwag o komizmie*, został po raz pierwszy opublikowany przez W. W. Kożynowa w roczniku „Dień poezii, 1986” (Moskwa, „Sowietiskij pisatel”, 1986, s. 222-223). Pierwodruk szkicu <O Majakowskim> został przygotowany przez W. W. Kożynowa w periodyku „Dialog. Karnawał. Chronotop” (1995, nr 2, s. 124-134) jako *Szkice do rozprawy o Majakowskim*. Przekładu na język polski dokonano na podstawie wydania: M. M. Bachtin, *Sobranije soczinienij*, t. 5, redakcja S. G. Boczarow, L. A. Gogotiszwili, Moskwa 1996, „Russkije Słowari”, s. 48-62. Komentarz jest skrótem obszernego i szczegółowego opracowania redakcji rosyjskiej. Nawiasy ostrokatne < > oznaczają słowa, których nie udało się odczytać z rękopisu. Tytuły ujęte w nawiasy ostrokatne < > – pochodzą od redakcji rosyjskiej.

przełomie 1939-1940 r., tj. w przededniu dziesiątej rocznicy śmierci Majakowskiego. Z drugiej jednak strony, poświęcał uwagę teorii śmiechu i powieści także później, w tym również w połowie lat 40., a okazją jubileuszową (50-lecie urodzin poety) był również rok 1943, chociaż warunki wojenne uniemożliwiły uroczyste obchody. Ostatecznie więc za prawdopodobną datę powstania poniższych tekstów należy przyjąć w przybliżeniu początek bądź pierwszą połowę lat czterdziestych. Bachtin wypowiadał się o twórczości Majakowskiego trzykrotnie: w latach 20., w początkach lat 40. (w tłumaczonym tu tekście) oraz na początku lat siedemdziesiątych. Acz nie zaliczał go do swoich ulubionych twórców, niewątpliwie wysoko cenił jego poezję. W „prywatnym” wykładzie, wygłoszonym w 1926 lub 1927 roku, powściągliwie nazwał go „wybitnym przedstawicielem futuryzmu” i podkreślił jego niemałe zasługi dla poezji rosyjskiej (*Dialog. Karnawał. Chronotop*, 1995, nr 2, s. 111-114). Przede wszystkim jednak zaznaczał, że Majakowski, wraz z pozostałymi futurystami, raz na zawsze przezwyciężył leksykalne ograniczenia tradycji klasycznej, wzbogacił ją i otworzył drogę dla „mowy miejskich dołów społecznych”, „żargonu ulicy”. Wskazywał również na retoryczne i intonacyjne innowacje Majakowskiego. Niektóre fragmenty wykładu antycypują koncepcję karnawału wyłożoną w rozprawie o Rabelais’em, sformułowaną również w komentowanym szkicu. Do karnawałowego aspektu poezji Majakowskiego Bachtin powróci w roku 1973 w rozmowach z W. D. Duwakinem („Czełowiek” 1994, nr 1, 2).

Z problemów teorii powieści

Głęboka odmienność samych kategorii „opowiadania” i epickiego „opiewania” (heroizującego, wysławiającego). Kategoria opowiadania jest nieodłączna od właściwego dla niej przedmiotu – problemu, zdarzenia, bohatera. Rolę szczególną odgrywa w opowiadaniu profanacja. Nie mówi się w nim o heroicznych zdarzeniach z narodowej przeszłości. Ważne jest poinformowanie, ogłoszenie czegoś nowego, nieznanego, nieoczekiwanego, dziwnego, osobliwego. Naruszenie tabu, normy, zakazu, zbrodnia, pomyłka itp. – oto przedmioty opowiadania.

Narodziny kategorii „subiektywności” i, szerzej, „nieistotności” jako specyficznego przedmiotu artystycznego przedstawienia w opowiadaniu, a zwłaszcza w powieści. Najprostsze przykłady to zbłądzenie, niestosowność, nieodmiar i nadmiar (w prymitywnym komizmie). Z systemu tego, co konieczne i istotne, wypadają działanie, czyn, człowiek, myśl, pragnienie. Tematem powieści europejskiej staje się życie jako jedna wielka pomyłka (*verfehltes Leben, une vie manquée*); ewidentnie widać to m.in. w *Pani Bovary* Flauberta i *Życiu* Maupassanta. Pod tym względem znamienny jest obraz człowieka popełniającego błędy, który wypadł z systemu tego, co rzeczywiście istotne. Ujawnia on specyficzną autonomię, odrębność, subiektywną indywidualność, niezależność i swoistą wolność (bycie poza koniecznością). Analogicznie ma się rzecz ze zbrodnią, wszel-

kim naruszeniem normy (moralno-prawnej bądź naturalnej), bluźnierstwem, profanacją, z tym, co dziwaczne, nienormalne, rzadkie, osobliwe (por. powyższe kategorie w wielkiej literaturze XVI i XVII wieku – zbiorach *fabliaux*, anegdot, egzemplów i in.).

Proza – główna, powieściowa linia prozy, nie zaś proza poetycka – narodziła się z nieoficjalnych, ludycznych i familiarnych warstw języka, w których dominuje nie jednotonowy obraz-symbol-metafora, lecz zaszczytnie-znieważający przydomek-przezwyśko. Domena profanacji, a nie konieczności. Nastawienie na byt niegotowy, niedefinitywny i zasadniczo niedefiniowalny.

Jeśli w zakończeniu zdarzeń wszystko zostaje na swoim miejscu, sytuacja wyjściowa jest zachowana bądź przywrócona, jeśli pozwala się nam przebywać stale w kręgu świata znanego lub znaleźć się w nim na powrót, jeśli powstaje uczucie, że wszystko idzie po naszej myśli – to może przeciętny człowiek czuje się wtedy dobrze i bezpiecznie, ale dla człowieka myślącego i interpretującego (a nie praktycznego) nie ma w takim świecie miejsca. Myśl i interpretacja żywią się bowiem radykalnymi zmianami, żyją na granicach światów – światów własnych i znanych, własnych prawd i własnych miar sprawiedliwości.

Niniejsza praca nie zmierza do wywodów filozoficznych, do rozstrzygających ustaleń ani wartościowań. Jej cel jest czysto historyczny i systematyczny: rozszyfrować i zrozumieć ogromny, niemal nieogarniony świat ludowych świątecznych form i przedstawień, roztaczający się wokół naszego oficjalnego, „kulturalnego” światka definitywnych, wystylizowanych na jeden ton wartości. „Chcę zrozumieć cię, odgadnąć, Tajemnicą twą zawładnąć”¹. Rozumienie wymaga pewnej dozy umownej „intelektualnej sympatii”. Nie stanowi ona jednak warunku bezwzględного; to sympatia robocza, heurystyczna – heurystyczna miłość jako sposób rozumienia obcego, może nawet wrogię języka.

Z problemów teorii śmiechu

Formuła Kanta: śmiech jest afektem, [którego źródło tkwi w] nagłej przemianie napiętego oczekiwania w nicość. Podobna myśl Spencera: śmiech jest oznaką wysiłków trafiających w próżnię². Są to jednak twierdzenia formalne, pomijające radość, wesele – zawsze towarzyszące ży-

¹ A. Puszkina, *Wiersz napisany w noc bezsenną*, przeł. J. Tuwim, w: *Dzieła wybrane*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1953, s. 313. (Wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza – T. B.).

² M. M. Bachtin omawia twierdzenia Kanta i Spencera cytowane przez H. Bergsona w rozprawie o komizmie. Por. wydanie polskie: H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, przedm. S. Morawski, Kraków 1977, s. 123.

wemu, szczeremu śmiechowi. Rzecz w tym, że owa „nicość”, która dyskredytuje oczekiwanie bądź wysiłek, jest dzięki śmiechowi odczuwana i wartościowana jako coś radosnego, pozytywnego i wesołego, co uwalnia projekt od ponurej doniosłości i rangi, pozbawiając go powagi i znaczenia (wszystko okazało się przecież niedorzecznym głupstwem). Negatywna waloryzacja przez śmiech wymierzona jest właśnie przeciwko nadziejom i staraniom, które dzięki niemu obracają się w oficjalną, nadętą niedorzeczność. Podważając ich powagę, śmiech niesie radosne wyzwolenie. (Jeśli by przykładać wagę do oczekiwań i wysiłków, to ich niespełnienie nie wzbudzałoby śmiechu). Ponadto śmiech jest z istoty głęboko nieoficjalny: tworzy familiarną, świąteczną wspólnotę na obrzeżach wszelkiej oficjalnej życiowej powagi. Manekin, kukła, mechanizm – oto zdyskredytowana powaga, karnawałowe „piekło”, oto starość, roszcząca sobie pretensje do życia. Bergson ignoruje fakt, że ta przestrzeń, w której koziołkują, biją się i przewracają klauni, diabełek wyskakuje na sprężynie, wiruje tekturowy tancerz, rośnie śniegowa kula, jest przestrzenią topograficzną, gdzie góra i dół (oraz inne kierunki) mają absolutne znaczenie. Poza areną, poza placem, na których się dokonują; bez uwzględnienia współrzędnych cielesno-kosmicznych nie sposób zrozumieć owych zjawisk. Teoria Bergsona zna jedynie negatywną waloryzację przez śmiech. Śmiech to w niej miernik korekt; komizm – domena niestosowności. Trudność analizy autentycznego komizmu (śmiechu) polega na nierozzerwalnym powiązaniu w nim waloryzacji pozytywnej i negatywnej, na niemożności ich wyraźnego rozgraniczenia. Zasadnicza idea jest oczywista: życie śmieje się ze śmierci (martwego mechanizmu). Ale organiczna materia życia zawsze jest waloryzowana pozytywnie.

<O Majakowskim>

Wybór języka (ulica). Problem tonu (wszystkie tony brzmią fałszywie, są nie do przyjęcia). Problem nowego typu powagi, nowego patosu i monumentalizmu. Problem rzeczy. Elementy języka ulicy, właściwe mu akcenty i ukształtowanie. Rola krzyku. W niektórych epokach udział komizmu (pokrak i straszydeł, banału i nonsensu, pustego śmiechu, śmiesznego patosu, śmiesznej powagi, niestrasznego już strachu itd.) znacznie się nasila, a wielka, prawdziwa powaga porzuca wszelkie gotowe, skostniałe, sztywne, uświęcone tradycją i usankcjonowane formy, zaczyna się ich wstydzić, zawiesza je i poszukuje form nowych. Dokonuje się zasadnicze przemieszczenie powagi. W obrębie dawnych form nie sposób jej dochować. Walka z estetyką, z szablonowością tego, co budzi upodobanie

i nastroja. Przekształcanie w obrazy dopiero co powstałych rzeczy (nie miecz, lecz rewolwer, nie słońce, lecz żarówka). Problem polega tu na dystansie czasowym. Przemieszczenie obrazu do sfery kontaktu, familizacja świata dzięki śmiechowi. Zagładanie do wnętrza, patroszenie, przewracanie na nice, by pokazać, że wewnątrz niczego nie ma. Z historii rzymskiej satyry. Saturnalia, triumfalne pochody, pogrzeby. Co stąd przeszło do literatury oficjalnej. Zmiana czasowych współrzędnych literatury. Rozmowa ze współczesnym. Bliżej przyszłości niż przeszłości. Kierunek słowa wygłaszanego wobec audytorium, wobec słuchaczy, łączy się z jego ukierunkowaniem w czasie. Wielkie epoki reorientacji czasowych współrzędnych słowa artystycznego. Z Goethego (*Parias*, zniewaga i czuły szept).

Podstawowe zadanie to heroizacja współczesności. Nie jest ono łatwe. Niejednokrotnie podejmowane w historii literatury, nigdy nie zostało zrealizowane. Z punktu widzenia ukształtowanej tradycji jest bowiem paradoksalne. Dopóki więc nie nastąpiło zerwanie z tradycją, paradoksalne były i rozwiązania: przyłączanie teraźniejszości do przeszłości, przedstawianie jej w szacie heroicznej przeszłości, podnoszenie do rangi przeszłości ojców i dziadów, do „sławy dziadowej” (*Słowo o wyprawie Igora*)³. Tego rodzaju heroizacja wymagała abstrahowania od wszystkiego, co we współczesności konkretne i swoiste. Przeszłość należy heroizować w kategoriach przyszłości. Wówczas można ukazać w bohaterskim wymiarze nawet najmniejszy okrucieństwo współczesności, najbanalniejszy drobny błąd codziennego życia. Najpierw wszakże trzeba uchwycić i zobaczyć przyszłość w sposób obiektywny, niemalże dotknąć tego, co nieodwracalnie nadchodzi. Takiemu ujęciu nie poddawała się przyszłość utopijna, abstrakcyjna, normatywno-idealistyczna. Nie mogła ona również stanowić bezpośredniej kontynuacji heroicznej przeszłości. By zapanować nad współczesnością w horyzoncie przyszłości, konieczne było radykalne i bezpowrotne zerwanie z przeszłością (nie indywidualistyczno-anarchistyczne, dekadentkie, lecz obiektywnie i historycznie umotywowane). Pojmowanie przyszłości (*resp.* współczesności) w futuryzmie. Jego twórcza linia (Chlebnikow). Konieczność odczucia przyszłości we współczesności. Niema początkowo ulica przekształca się w zorganizowaną klasę. Demonstracja narodzin tej przyszłości w poemacie *Lenin*. Dopiero gdy przyszłość odniosła trwałe zwycięstwo, można było ponownie zjednoczyć ją z heroicznymi tradycjami przeszłości (pojawiała się również perspektywa odrzucenia). Etap pierwszy – zerwanie z przeszłością, z przeszłością we współczesności (trywialność, mieszczaństwo, ustrój burżuazyjny), punkt

³ *Słowo o wyprawie Igora*, przeł. J. Tuwim, Wrocław, 1950, s. 30.

oparcia – ulica. Próba heroizacji współczesności w twórczości Whitmana. 1. Majakowski i czas; 2. Majakowski i język (wybór języka); 3. Wybór tonu i rytmu; 4. Wyczucie audytorium; 5. Majakowski i codzienność. Zacząć od pokazania wagi problemu czasu u M<ajakowskiego>, jego nieustanne go odczuwania czasu; wybór cytatów dotyczących czasu z jego wierszy, rozważania o dystansie czasowym w *Jak się robi wiersze*. Dopiero później pogłębienie problemu i refleksja historyczna.

W każdej epoce o wyborze tonu (ambiwalentnego) i języka decydowała orientacja na współczesnego odbiorcę i na rozmowę z nim. Familiaryzacja świata. „Podzielmy sławę, /-toć myśmy swoi ludzie-”⁴. W twórczości Majakowskiego monumentalizm do końca zachował familiarność. „Płyty marmurowych skalisk”⁵. Familiaryzacja świata we wczesnych wierszach M. Degradujące obrazy ulicy („rynien flet”⁶), obrazy niskiej cielesności, obelgi, konkretni ludzie, imiona, nazwy (adresy) z biografii intymnej (i tak przez cały czas). Kosmiczny wymiar familiaryzacji wymagał rozděcia własnego „ja” (mania wielkości) do kosmicznych rozmiarów (w duchu familiaryzacji romantycznej). Kosmiczną skalę uzyskiwało zarówno ciało, jak i procesy cielesno-duchowe. Obrazy transgresji (pożar serca, wyłazenie Burluka przez oko⁷) – wskrzeszenie starożytnej groteski (łączenie ciała z rzeczami, zacieranie granic między nimi). Jak później owo kosmiczne, przekraczające siebie „ja” przekształca się w reprezentanta klasy, identyfikującego się z nią (*Na cały głos* – anonimowość masowego wznoszenia socjalizmu). Wszechobecny i kosmiczny obraz Lenina.

Ewolucja „krzyku”. W żadnej epoce uliczny krzyk, jako podstawa tonu (*sotie*, Rabelais, satyra menipejska) nie osiągnął skali monumentalnego krzyku – hasła (pomimo roli zawołań herolda).

Dialog z Bogiem i kosmiczne zakończenie *Obłoku w spodniach*. Specyfika tego zakończenia.

Obraz i wyraz miłości u Majakowskiego.

Odrzucenie trywialnego modernizmu. Bezwstydne obwieszczenia własnego geniuszu jako oznaka familiarności. Nie udało mu się jednak przejść od prozaicznej dwutonowości zdeintegrowanego świata do nowej poetyckiej jednotonowości. Rola, jaką w tym procesie odegrał rozwój reklamy (historia, okrzyki Paryża) i satyry. Tendencyjność Majakowskie-

⁴ W. Majakowski, *Na cały głos*, przeł. W. Broniewski, w: tegoż, *Poematy*, Warszawa 1959, s. 444.

⁵ W. Majakowski, *Pelnym głosem*, przeł. A. Ważyk, w: tegoż, op. cit., s. 452.

⁶ W. Majakowski, *A wy, czy potraficie?*, przeł. W. Słobodnik, w: tegoż, *Liryka*, Warszawa 1965, s. 16.

⁷ Obraz pożaru serca pochodzi z pierwszej części poematu *Obłok w spodniach*, zaś scena wyłazenia Burluka przez oko – z części trzeciej tegoż poematu. W. Majakowski, *Obłok w spodniach*, przeł. J. Tuwim, w: tegoż, *Poematy*, s. 14, 22.

go jako przejaw nastawienia na przyszłość. W rozdziale o tonie problem nowej powagi – jej specyfika. Zewrzeć nożyce prozy i poezji, zlikwidować zbyt ostry rozróż między nimi (przy zachowaniu ich swoistości) to najważniejsze historyczne zadanie w takich epokach. Epoki poprzednie poetyzowały prozę (symbolizm). U Majakowskiego dokonuje się prozaizacja poezji (z punktu widzenia tradycyjnego poetyckiego słownictwa jego wiersz aż pstrzy się prozaizmami), jej upowieściowienie. Związek z historią powieści. Z niej wywodzi się specyfika mowy poetyckiej (osobliwości rytmiczne, podział na wersy, nowy rym i strofa). Kalejdoskop historii leksyki – selekcja słów, dokonująca się na przestrzeni wieków, powstanie poetyckiej tabeli rang; jej przetrząsanie i nowa selekcja, nowa hierarchia. Abstrakcyjna idea potrafi nawet przyszłość przemienić w tendencję, acz jest to już i n n a tendencyjność.

Problem czasu w literaturze. Pełnia czasu. Specyficzna deformacja obrazu, gdy jej brak. Zdolność widzenia czasu.

Bezwstydnosc wysławiania i wywyższania samego siebie (już w modernizmie: Briusow, Balmont). Rozmyślne naruszenie norm konwencjonalnej skromności, wyzwanie rzucone powszechnie przyjętym obyczajom. Wyzwolić samoświadomość z pęt konwenansu, ukazać własne „ja” poza normami wyrażania uznawanego za stosowne, zaspokoić wszystkie jego nieskromne żądania. W „pomnikach”⁸ owa dumna samoświadomość i samochwalstwo przyjmowały formę uświęconą tradycją. Teraz uległy familiaryzacji, przyswoiły sobie ton uliczny, połączyły się z tonami pospolitej reklamy. Historia samochwalstwa w starożytności (Plutarch i inni). Problem i historia tonu samoświadomości autobiograficznej. Interesujące zwieńczenie historii samoświadomości poety u Majakowskiego. Charakterystyczne dla „pomników” odniesienie do wrogów i potomnych. Samopoznanie przez historię. Samoświadomość i miłosne wyznanie jako podstawowy temat liryczny. W jaki sposób przekształca go Majakowski. Polemika z miłosnym westchnieniem dawnej tradycji poetyckiej. Obrazy kochającego „ja”, miłosnych uczuć i obiektu miłości. Ich kosmiczno-uliczny charakter we wczesnych wierszach. Język miłości. Wyrażenie czułości u Majakowskiego. Problem lirycznej szczerości. Historia samopoznania poety – od *Majakowski wiekom*⁹ do anonimowego heroicznego czynu w poemacie *Na cały głos*. Od samego początku dążenie, by uczynić swój głos głosem milionów, swoje „ja” – „ja” milionów. Głos niemej ulicy, świat we mnie... Znaleźć formułę dla wczesnego kosmizmu Majakowskiego, porównać z kosmizmem Whitmanowskim. Geniusz przemawiający w imieniu

⁸ Chodzi tu o teksty typu „monumentum”, takie np. jak Horacego, Dierżawina i Puszkina, które Bachtin charakteryzował w rozprawie *Epos i powieść*.

⁹ Tytuł jednej z części poematu *Człowiek*.

mas i do mas, nie zaś do i w imieniu wybranych. Stąd nowa formuła samotności geniusza. To nie masa (*die Menge*) szydzi z geniusza, lecz właśnie wybrani. Samotność pośród najbliższego, dysponującego własnym głosem otoczenia. Masa jest jednak jeszcze niema.

Nowy stosunek do rzeczy materialnych; zgiełk rzeczy i życia materialnego wyznacza rytm. Krzyk jako podstawa nowego tonu poetyckiego. Historia i poetyka krzyku (od *sotie* do Whitmana). Przeciwwstawienie krzykowi „szepu”, „zaśpiewu”, „jambów i chorejów”, „mandolinienia”¹⁰ (wybór wszystkich określeń i epitetów Majakowskiego odnoszących się do dawnej poezji i dawnego wiersza). Rozzuchwalone samopoznanie w poezji modernistów. Historia groteskowego obrazu ciała zdeintegrowanego (ciała i rzeczy; wybór z utworów) i ciała rozczłonkowanego, rozbitego (brzuchów, uszu, nóg itp., wybór z utworów). Rozpad zamkniętego ciała klasycznego. Podobnie jak ciało groteskowe (początkowo bezładny chaos ulic i placów) formuje się masowe historyczne ciało klasy. To jedna z najważniejszych kart w historii groteski. Na pierwszy rzut oka system obrazowania Majakowskiego przypomina „dziwaczny styl” ornamentów XV i XVI wieku (ciało rozbite). Przedstawienie wojny postu z karnawalem. Obrazy Bruegla. Naruszenie dawnych granic zarówno między poszczególnymi ciałami, jak i między ciałami i rzeczami. Świat wygląda inaczej. Potem jednak następuje kolejne uporządkowanie chaosu, zakreślenie nowych granic. Skończone, pojedyncze ciało i poszczególna rzecz mogą żyć i funkcjonować jedynie w bardzo ograniczonym światku, zamkniętym ścianami pokoju. Nie są natomiast możliwe w skali kosmosu bądź uniwersum. Grupa historyczna złożona z kilku postaci. Dystans w czasie i przestrzeni jest tu przeciętny. Wieki i masy wymagają innej perspektywy, bardzo odległej bądź bardzo bliskiej, byleby nie przeciętnej, nie kameralnej (gdy obserwator znajduje się w granicach pokoju, nie zaś poza nimi). Z jakiego dystansu (przestrzennego, czasowego) spogląda poeta, jak szybko i jak często zmienia ów dystans, jaka jest skala (przestrzenna, czasowa) przedstawianego przezeń świata? Majakowski doskonale rozumiał tę problematykę (*Jak się robi wiersze?*). Przeanalizować pod tym względem problem hiperboli i stopnia najwyższego. W literaturze przeważają przeciętne wielkości i wymiary. Ukazać historię nie poprzez nieliczne kameralne grupy postaci, lecz w jej rzeczywistym masowym wymiarze – przemieszczających się kontynentów, państw, ludzi i rzeczy. Lenin pojawia się w korytarzu Smolnego, by po chwili rozpuścić się w kolektywie, w rzeczach i przestrzeniach. Zadanie – odnaleźć przestrzeń naoczną, obrazową i historyczną, przestrzeń w nowej skali, z nowym

¹⁰ W. Majakowski, *Pełnym głosem*, przeł. A. Ważyk, w: tegoż, *Poematy*, s. 448.

rozmieszczeniem rzeczy i ludzi. W tej nowej przestrzeni przedstawienia umieszczony został obraz mauzoleum Lenina:

...bezdenny wyłom
na cztery stopnie.
Wyłom
w stu wiekach poniewolenia
po
Wyłom i krawędź –
to trumna i Lenin,
a dalej
komuna
na cały horyzont¹¹.

W tej samej przestrzeni został również zbudowany obraz:

I stamtąd
ku dniom tym
gdy myślą ulecisz,
głowę
Lenina
najsampierw napotkasz.
To
z niewoli
dziesiątków tysięcy,
w wieki
komuny
jaśniejący drogowskaz¹².

Odnalezione zostało również zupełnie nowe powiązanie czasu i przestrzeni, nowy chronotop. Owe cztery stopnie i jaśniejący drogowskaz mają wymiar jednocześnie przestrzenny i czasowy, są zarazem naocznie realne i fantastyczne, a cały sekret tkwi w nierozłączności ich powiązania i maksymalnym nasyceniu przestrzeni czasem (porównać z Dantejskim obrazem świata, z Dantejską przestrzenią).

Ów nowy chronotop i zasadnicza zmiana skali prowadzą do zakłócenia zwyczajowej czasowo-przestrzennej logiki obrazów, do ich pozornej chaotyczności. (Etapy poszukiwań historycznej przestrzeni; satyra menipejska, Dante, Szekspir, *Mikromegas* Voltaire'a itp.). Rola hiperboli. Metody kształtowania obrazu Wilsona¹³. Taktyka i strategia. Taktyk dostrzega

¹¹ W. Majakowski, *Włodzimierz Iljcz Lenin. Poemat*, przeł. P. Koźuch, Kraków 1951, s. 121.

¹² W. Majakowski, *Włodzimierz Iljcz Lenin. Poemat*, przeł. J. Litwiniuk, op. cit., s. 83.

¹³ W poemacie *150 000 000*.

jedynie starcie z wrogiem, realny horyzont w zasięgu polowej lornety. Także jego horyzont czasowy ogranicza się do trwania bitwy. Natomiast wojenna strategia i polityka są nieograniczone w czasie i niezmierzone w przestrzeni. Batalista starej szkoły mógł przedstawiać jedynie taktyczne momenty wojny, wyłącznie rozwiązania poszczególnych zadań, a jej strategiczny (tym bardziej zaś polityczny) obraz prezentował tylko umownie i symbolicznie, na mapie, gdyż nie mieścił się on w granicach realnego horyzontu równoczesności. Naruszane są również granice biografii historycznego bohatera: rozpoczyna się ona na długo przed jego narodzinami (*Lenin*). Nie ma tu ani tradycyjnego następstwa scen (taktyka), ani uogólnień, generalizacji (strategia), jak u Tolstoja, wymiany szerokiego i wąskiego planu charakterystycznego dla kina. Następuje ich zespolenie w jednym, nowym planie, w jednym, nowym horyzoncie. Generalizacja i pojedyncza scena zlewają się ze sobą, są ukazywane od razu z jednego punktu widzenia, z jednej perspektywy, z jednego, integralnego stanowiska obserwacyjnego. Gdzie poeta odnalazł ów punkt? Gdzie się znajduje i skąd patrzy? Wplata się tu również problem tonu i słuchaczy.

Do rozwiązania przygotowuje już hiperboliczne „ja” przemierzające światy z wczesnej poezji Majakowskiego. Od pierwszych wierszy zwiękają się skale (galareta i ocean, „rynien flet”), rzeczy zaczynają się rozrastać (lub < > tłumią pożar serca). Z tej nowej pozycji nie sposób już szeptać, stąd trzeba krzyczeć. Jeden z etapów to przedstawienie miasta jako całości, przedstawienie ulicy, placu, zbiegania się ulic na placach (z lotu ptaka). Kula ziemiska, nie zaś umowny globusik. Ucieleśnianie jako metoda nowej generalizacji i zlewania się planów. Groteskowe ciało i folklor z właściwym im horyzontem ułatwiły poecie odnalezienie historycznej przestrzeni i nowej perspektywy. Ukazanie konkretnego i naoczniego wizerunku partii (całkowicie nowej historycznej formacji), podobnie jak wizerunku jej wodza, stało się możliwe wyłącznie dzięki tej nowej historycznej przestrzeni. Uwydatnić masowość słowa „proletariat”. Właściwy odzie patos wielkości. Jednakże poeta zachowuje wobec tego zwycięskiego świata wielkiej historii poufały stosunek, podobnie jak przepełniająca ów świat masa; czuje się w nim swojsko. Dlatego też oda jest dwutonowa, a monumentalizm – familiarny.

Odkryć współczesność – nie tę codzienną (jak w realizmie krytycznym) i nie pozahistoryczną (a nawet antyhistoryczną), ale właśnie współczesność historyczną, rzeczywistą historię, tworzoną aktualnie, nie zaś wyznaczoną przez przeszłość, we współczesnym bliskim człowieku ukazać prawdziwego bohatera, bohatera naszych czasów bez cudzysłowu, który umyślnie niszczy dystans do przeszłości i, umyślnie spoufalcony, < > traktuje przeszłość jak teraźniejszość, w swojskiej sferze kontaktu < >.

Kalamburowe nacechowanie rymów. To cecha znamiennej poezji Majakowskiego. Znamiennej jest dla niej nie muzyczny (liryczny), lecz specyficzny, kalamburowy właśnie, charakter całej instrumentacji dźwiękowej, aliteracji, asonansu, powtarzalności głosek. Na czym polega specyfika takiego rymu i jego funkcja? Teoria przewiska. Zaktywizować czy też wymyślić etymologiczne znaczenie obrazu dźwiękowego, nadać mu bezpośredni sens przedmiotowy. Rym uwydatnia i materializuje słowo (jak celna metafora). Zbliża zjawiska niepowiązane ze sobą, narusza hierarchie; to rym – mezalians. Graniczy ze znieważającym przewiskiem, familiaryzuje świat. Teoria czastuszki i jej rymu (aktualność czastuszki). O rymie Majakowskiego decyduje zarówno ton, jak i specjalna struktura obrazu. Czasownik „wrzeszczeć” u poety.

Wielkości i dystanse w realizmie mieszczańskim są przeciętne. W walce realizmu z romantyzmem przeciętność ta ulega nawet spotęgowaniu (bohaterem jest „mały człowiek”). Patos tego, co przeciętne i małe, co mieści się w wymiarach pokoju, wprowadza już sentymentalizm. Przedstawienie realności zrasta się z przedstawieniem czegoś przeciętnego i małego (normalnego) i z nieufnością do wszystkiego, co wielkie, kolosalne – zupełnie tak, jakby było nierzeczywiste, fantastyczne, wydumane, kłamliwe, przesadne, iluzoryczne. W karlejącym realizmie owo pojmowanie realności i autentyczności zaczyna się zbliżać, a nawet zazębiać z obywatelską, mieszczańską nieufnością i nienawiścią do wszystkiego, co wielkie, co narusza normę (do wielkiego człowieka, wielkiej myśli, wielkiego wydarzenia). Kieszonkowość, poręczność, kameralność stanowią pozytywne określenia nie tylko rzeczy (kieszonkowe wydania, podręczniki, salonowy fortepian), ale i domyślny epitet dla tego, co realne (myśli na podorędziu).

„Tramwajowy rozkład dni”¹⁴ (Ługowskiej), „mapa dnia”¹⁵ (Majakowski). Niewiara w wielkie wydarzenia i przewroty (nie uznaje ich trzeźwy, praktyczny umysł). Oczywiście, nie jest to już poważna realistyczna przeciętność i zwyczajność wielkiego realizmu (który przecież uznawał za powinność zrozumienie i zbadanie owej przeciętnej sfery świata i historii), lecz trywialna mieszczańskość, z którą futurysty i młody Majakowski mieli się zmierzyć.

Jakkolwiek zabrzmi to nieoczekiwanie, konsekwentną teorię przeciętności ujętej w planie kosmosu, ale traktowanej jako podstawowe kryterium miar i ocen ziemskich stworzył Herder (w pierwszych rozdziałach

¹⁴ W. Ługowskiej, *Kuchnia wriemieni*, w: tegoż, *Sobranije soczinienij w trioch tomach*, t. 1, Moskwa 1971, s. 159. Przekład filologiczny – T.B.

¹⁵ W. Majakowski, *A wy, czy potraficie?*, przeł. W. Słobodnik, w: tegoż, *Liryka*, s. 16.

swoich *Myśli o filozofii dziejów*): przeciętna odległość Ziemi od Słońca, jej przeciętna wielkość w stosunku do innych planet układu, przeciętna temperatura na Ziemi, strefy umiarkowane. W przestrzeni kosmosu Ziemia jest czymś specyficznym i uśrednionym, i dlatego właśnie tylko ona mogła stać się areną życia i kultury, możliwych jedynie w atmosferze umiarkowania. Przeczucia naddciągającej wielkości – zdarzeń, przewrotów, kosmicznych i ziemskich katastrof ogarnęły przedwojenne społeczeństwo rosyjskie. Mistycyzm rewolucyjnego szaleństwa symbolistów, dekadentów, Mereżkowskiego i innych. Stanowisko futurystów, Chlebnikowa i Majakowskiego (walka Rabelaise'go z eschatologią i pesymistyczną interpretacją katastrofy – katastrofa jest przecież radosna, odnawia świat). Majakowski od razu < >, od pierwszych swoich wierszy wkroczył w tę atmosferę wielkości wprost ze sfery przeciętności, małości, umiaru. Wkroczył w świat ogromu w sposób familiarny i pewny, jak „swoj”, bez strachu, pietyzmu, nabożności (wielkość ta była domeną masy, ulicy, nie zaś starych, wielkich muzeów, świątyń, mistyki).

Wesołe bohaterstwo i jego historia. Wesołe potwory dramatu satyrowego, ludowych świąt i karnawałów, weseli bohaterowie Rabelaise'go. Wesołkowie z rosyjskiego folkloru i baśni. Baśnie to dziedzina wielkości, światowych wymiarów (hiperbola, fantastyka, siły kosmosu w roli działających postaci: słońce, gwiazdy, wiatry, niebo). W obliczu tego ogromu twórca baśni czuje się jednak jak w domu (za pan brat ze słońcem, z niebem i oceanem); ogrom rozbrzmiewa familiarnym, wesołym tonem. Wesołe bohaterstwo u Gogola (gogolowskie hiperbolizacje i próby dotarcia do sfery kosmosu, wielkości). Wesołe bohaterstwo u Pomiałowskiego. Folklorystyczna i specyficznie burszowska linia tego bohaterstwa. Natomiast ostatnia linia rozdwaja się: jedna jej odnoga, prawosławna, grecka, prowadzi do Bizancjum, a dalej – do Grecji, do dramatu satyrowego i komicznego Heraklita, druga – zachodnia, przez Kijów, Białoruś, Litwę i Polskę do gotyckiego realizmu wieków średnich, a stąd – do rzymskich saturnaliów. Przygnębiająca pamięć i złowrogie przeczucia jako podstawa mitologicznego, obrazowego i intonacyjnego zaplecza literatury światowej. < > żywioł ludowych świątecznych przedstawień, które wywołują śmiech, by przepędzić ową pamięć i owe przeczucia z powszechnego repertuaru obrazów i zasobów intonacji. Przenieść wielkość w inny rejestr, odnaleźć dla niej nowy ton. Poczuć się wielkim człowiekiem, krewnym wszystkiego, co wielkie. Rabelais'owska translacja ziemskich żywiołów na język ludyczny (mocz, kał...). (W związku z wierszem Majakowskiego rozwinąć teorię pauzy. Pauza zaskakująca, zwodnicza i rozczarowująca. Pauza skupiająca uwagę, pauza zawiedzionego oczekiwania.) To, co wielkie, nie jest statyczne, wieczne, niezmiennie – to domena dziejo-

wego stawania się, rozrastania. Żeby to ukazać-przedstawić, trzeba najpierw wyczuć rzeczywistą historyczną przestrzeń. Trzeba dostosować obraz poetycki do nowej skali i nowych wymiarów. Początkowo hiperbolizacja jest abstrakcyjna i statyczna. Ton familiarny łączy się z tragicznym, a nawet eschatologicznym, zaś przedstawienia pochodzą z mrocznych zasobów tradycji (płacz i rozpacz). Wielkie w tradycyjnej postaci zaciąga w sferę tonów ponurych, w sferę pamięci i przeczuć. Precz z pamięcią, jest jedna współczesność, oświetlona nie przeczuciami, lecz obiektywną koniecznością, naukowymi przewidywaniami marksizmu-leninizmu (baśniowy koloryt obrazów Wilsona i Iwana).

Przebudowa skali i struktury obrazów w sferze wielkiego. Ludzka zbiorowość. Konieczność zerwania z realnym horyzontem, gdzie rzeczy mogą być scalane w polu jednoczesnego oglądu. Trzeba skończyć z ograniczeniami takiego oglądu. Drugoplanowa rola faktycznych pozycji i punktów widzenia (w tym także bajkowych). Problem nie polega na motywacji fabularnej, lecz na życiowym i artystycznym prawdopodobieństwie obrazu, na jego konkretnej pełni, naoczności, widzialności, jednym słowem – na jego realistycznym charakterze. Przedstawienie, stworzone poza granicami zwyczajowego horyzontu, musi tworzyć obraz, nie zaś mapę świata. Rzeczy i ludzie muszą wchodzić w realne i przekonujące związki, takie, jakie zawierają się między żywymi (a nie sztucznie skonstruowanymi, martwymi) zbiorowościami. Pełnia czasu w tym nowym obrazie wielkości. Początkowo języka dla niej dostarczały ulica i baśń ludowa. Wola (*genialische Treiben*) gniewnych geniuszy i romantyków. Cechy ich twórczej samoświadomości. Porównanie z futurystami i Majakovskim.

„Ryczymy parowozem aż do ochrypnięcia...”; „leczę wąwozami zagłuszywszy świsty”¹⁶. Granica między człowiekiem i rzeczą zostaje tu wykreślona na nowo. Poeta starej szkoły zdecydowanie oddzielał siebie od rzeczy: to parowóz ryczy, a nie ja. Ja skupiony jestem na sobie, ryczący parowóz jest moim otoczeniem, moim wrażeniem, nie ryczę razem z nim, lecz go słyszę, ten ryk może się wplatać w moje przeżycia, posłużyć im za akompaniament, ale tylko jako obcy ryk parowozu, nie zaś mój ryk wzmocniony przez parowóz; między mną a ryczącym parowozem rozciąga się nieprzebyta (nieprzekraczalna) przepaść. Jestem wyobcowany ze świata rzeczy, nie czuję się do odpowiedzialnego uczestnictwa w ich dziele. W istocie jednak jadący człowiek ryczy parowozem. Przecież, skoro

¹⁶ Fragment wiersza *Do naszej młodzieży*. [Przekład filologiczny – T.B.] Polskie tłumaczenie A. Sandauera nie oddaje interesujących Bachtina kwestii: „Od ryku ciągłego/ ochrypli parowóz/ Pędzimy/ świst wąwozami głuszac”, w: W. Majakowski, *Poezje*, Warszawa 1957, s. 452.

pędzimy pociągiem, to i ryczymy pociągiem, to nie nasze otoczenie, to my sami, poszerzeni i wydłużeni dzięki technice. Granica człowieka przesuwają się wraz z parowozem. Organiczne połączenie człowieka z parowozem urzeczywistnia się za sprawą ucieleśniających maszynę metafor – „ryczymy” i „do ochrypnięcia”. Takie przemieszczające granice i poszerzające człowieka obrazy – poszerzające w sensie materialnym – mogą być artystycznie przekonujące wyłącznie pod tym warunkiem, że sam człowiek przestanie być zamkniętym, skończonym, egocentrycznym wewnętrznym światkiem, który jedynie przeżywa i kontempluje, że się ucieleśni, nie oddzieli od zbiorowości, dynamicznie uaktywni swoje działanie, wciągnie się w ruch i pracę ludzi oraz rzeczy. Wraz z tym ucieleśniają się również rzeczy. Zmienia się wzajemna relacja między człowiekiem a rzeczą: rzeczy i świat nie znajdują się już naprzeciw niego, lecz współwystępują z nim, on zaś nie istnieje w świecie, lecz współistnieje ze światem, wraz z nim i nim (światem) żyje. Ta nowa relacja zawiązuje się na wielkim planie kosmosu i historii. Człowiek nie wchłania rzeczy od wewnątrz, lecz jednoczy się z nimi w zewnętrznym materialnym kontakcie. Osiągnięta w ten sposób wielkość ma charakter przede wszystkim materialny; szczelin między człowiekiem i rzeczą nie trzeba wypełniać ani abstrakcyjną myślą ani oderwanym uczuciem. Wielkość jest na wskroś materialna.

Majakowski i Verhaeren. Linia Verhaerena prowadzi przez de Costera do Aldegonde’a i Rabelais’ego. Obrazy biblijne u Majakowskiego.

Cézanne i bezprzedmiotowość w malarstwie. Zatarcie dawnych granic między przedmiotami, naruszenie odrębności rzeczy jako podstawowy problem. Odgraniczona, pojedyncza rzecz nie może pozostać motywem przewodnim i niepodzielną jednostką dzieła. Trzeba odnaleźć coś całościowego i indywidualnego (konkretnego i obrazowego), ale wychodzącego poza granice pojedynczej rzeczy.

Problem nowego użycia synekdochy. Oderwanie części od całości w celu stworzenia całości wyższego rzędu (zburzenie starej skończonej i gotowej całości nie powinno być samoistnym celem). „Pięknością oślepiony”¹⁷ – zdemaskowany przez estetykę. Piękno i zwieńczenie. Czy proces powstawania może być piękny. Piękno sfinalizowane – a odniesienie do przeszłości. Walka starego z nowym. Wyłaniające się nowe całości w nowych granicach; rozkładające się stare i niegotowe jeszcze nowe. Od tego dwucieleśnego i dwutonowego chaosu do nowego monumentalizmu. Ta walka nowego ze starym, zarówno w historii literatury światowej, jak i w folklorze, dała początek całemu systemowi przedstawień.

¹⁷ W. Majakowski, *Flet kręgosłupa*, przeł. A. Stern, w: tegoż, *Poematy*, s. 76.

„Gdzie tutaj dusza!/? To przecież – retoryka!”¹⁸. Konieczność przebudowania „duszy” autora. Zasady owej przebudowy. Należy jej poddać podmiot, zarówno liryczny, jak epicki. Zachowując definitywną indywidualności, może on być wyłącznie podmiotem w ograniczonym horyzoncie, przeciwstawiającym się jedynie pojedynczym, skończonym rzeczom; nie zdoła scalić rozrzuconych w czasie i przestrzeni wydarzeń wielkiego życia. Nie ma dla niego miejsca w sferze wielkiego. Od groteski do monumentalizmu. W „pospolitej” historii, gdzie stare walczy z nowym, taka liryczna dusza może funkcjonować jedynie na uboczu zamkniętego i znanego dotychczasowego świata.

Przełożyła Tamara Brzostowska

¹⁸ W. Majakowski, Włodzimierz Iljicz Lenin. *Poemat*, przeł. T. Mongird, op. cit., s. 31.